

6. *Домокош П. Г.* Верещагин // Домокош П. История удмуртской литературы : моногр. / пер. с венг. В. Васовчик. Ижевск, 1993. С. 180–184.
7. *Куклина Е. М. Г. Е.* Верещагин в деревне Ляльшур // Г. Е. Верещагин и этнокультурное развитие народов Урало-Поволжья / сост. и отв. ред. В. М. Ванюшев. Ижевск, 2004. С. 47–50.
8. *Сахарных Д. М.* Был ли Григорий Верещагин автором стихотворения «Чагыр, чагыр дыдыке»? // Тезисы докладов XXXIII итоговой студ. науч. конф. УдГУ. Ижевск, 2005. С. 97–99.
9. *Сахарных Д. М.* Об авторстве «первого удмуртского стихотворения» // Вестник Евразии — Acta Eurasika [Электронный ресурс]. URL: http://www.eavest.ru/magasin/artikelen/sma_sah.htm (дата обращения: 12.03.2015).
10. *Сахарных Д. М.* Об авторстве «первого удмуртского стихотворения» // Живая старина. Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре. М., 2010. № 2. С. 52–55.
11. *Сахарных Д. М.* Об авторстве «первого удмуртского стихотворения» // «Удмурт кыл» [Электронный ресурс]. URL: <http://files.udmurt.info/1udm-stikh.pdf> (дата обращения: 12.03.2015).
12. *Сахарных Д. М.* «Шумиловская цитата»: к биографии Григория Верещагина // Демидовские чтения на Урале : тез. докл. Екатеринбург, 2006. С. 397–398.
13. *Тукаев И. П. Г. Е.* Верещагинлэн калыкез югдытон но нылпиосты дышетон сярысь малпанъёсыз [Мысли Г. Е. Верещагина о просвещении народа и обучении детей] // Верещагин Г. Е. Чагыр, чагыр дыдыке. Ижевск, 1984. С. 78–90. (На удм. яз.).

Д. В. Ларкович

Сургут

Ближние и дальние контексты повести Т. Г. Шевченко «Капитанша»

«Капитанша» — одна из девяти дошедших до нас так называемых «русских повестей», созданных Т. Г. Шевченко в Новопетровском укреплении, последнем месте пребывания поэта периода Оренбургской ссылки. Согласно авторским пометам на страницах рукописи, работа по ее созданию продолжалась с 15 марта по начало июня 1855 г. [9, т. 3, с. 451], и, не будучи напечатанной при жизни автора, повесть была опубликована впервые лишь в 1887 г. в журнале «Киевская старина» (1887, № 4, с. 589–625; № 5, с. 1–25).

Подобно другим шевченковским повестям, «Капитанша» имеет существенные автобиографические основания. Так, комментируя приведенные в тексте датировку основных событий и маршрут передвижения повествователя, И. Я. Айзеншток отмечает:

В «Капитанше» Шевченко использовал — по обыкновению, очень точно — свои воспоминания о былых поездках по Украине. <...> И самая дата и маршрут соответствуют

поездке Шевченко на Украину после окончания Академии художеств. <...> Шевченковская повесть позволяет уточнить маршрут, а отчасти и обстоятельства поездки (безденежье, путешествие по-необходимости в перекладной телеге) [цит. по: 9, т. 3, с. 451–452].

Ориентируясь в своем творчестве на «живые, а не воображаемые типы» [9, т. 5, с. 350], автор «Кобзаря» нередко создавал персонажные образы что называется «с натуры», то есть имея в виду конкретные прототипические личности из числа своих знакомых. Именно поэтому в одном из центральных персонажей повести «Капитанша» Викторе Александровиче, по мнению Е. П. Кирилюка, «не трудно узнать украинского поэта-романтика Виктора Забилу» [5, с. 214], с которым Шевченко был близко знаком и действительно гостил в его имении Кукуриковщина зимой 1847 г., незадолго до ареста [8].

Тем не менее сколь бы ни была примечательна роль автобиографического материала, значимо маркирующего образный строй повести, не ему принадлежит определяющее место в смысловой структуре «Капитанши». Гораздо более важным здесь оказывается учет литературного, и шире — культурного контекста, который, говоря словами М. М. Бахтина, составляет «диалогизирующий фон восприятия» самого произведения и наглядно демонстрирует степень его причастности «сложному единству человеческой культуры» [1, с. 429].

Наиболее очевидные типологические схождения шевченковская «Капитанша» обнаруживает со «Станционным смотрителем» А. С. Пушкина, который и определяет контекстуальный фон ее ценностно-смыслового поля. Несмотря на то, что в тексте «Капитанши» нет прямых отсылок к данной пушкинской повести, многочисленные косвенные признаки дают основание для предположения о сознательной ориентации Шевченко на дискурсивную модель этого «протокола парадигматического сюжета русской литературы о маленьком человеке» [10, с. 96].

По свидетельству киевского литературоведа З. В. Кирилук, замысел создания прозаического произведения впервые возник у Шевченко еще в середине 1840-х гг., в то время, когда «в круг его творческих интересов вошли актуальные проблемы, связанные с развитием прозы»¹, а сами перспективы этого развития поэт связывал в первую очередь с творческими открытиями А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, предопределившими вектор «развития новой прозы, принципиально отличной от той, что строилась по законам эстетики классицизма, сентиментализма, романтизма» [6, с. 46]. Что касается собственно Пушкина, то, как известно, Шевченко был хорошо знаком с его творческим наследием, и в частности со «Станционным смотрителем», о чем свидетельствует его дневниковая запись, сделанная в декабре 1857 г. под впечатлением от инсценировки пушкинской повести Нижегородским театром [9, т. 5, с. 173].

Учитывая то обстоятельство, что мысль о возможности использования пушкинских художественных сочинений в качестве интерпретационных претекстов

¹ Здесь и далее перевод с укр. яз. принадлежит автору статьи.

и позже возникала в сознании Шевченко², не покажется неожиданным ряд очевидных конструктивных аналогий, которые несложно обнаружить при сопоставлении «Капитанши» и «Станционного зрителя». Вслед за Пушкиным, который с успехом апробировал «многоступенчатую систему точек зрения» [10, с. 43] в «Повестях Белкина», Шевченко использует форму ролевого нарратива, в основу которого положен принцип многоуровневых речевых опосредований. Субъектная триада «Издатель А. П. — Белкин — титулярный советник А. Г. Н.» предстает в «Капитанше» в виде вариативной проекции «странствующий повествователь — Виктор Александрович — его отец», в которой сохраняется ряд исходных позиций, присущих исходной пушкинской модели. Так, по аналогии со странствующим А. Г. Н., со слов которого записана история «бедного зрителя», повествователь в «Капитанше» совершает путешествие из Москвы в Киев, причем детализированное описание его пространственных перемещений представлено достаточно объемным фрагментом текста. Подобно тому, как пушкинский повествователь начинает свою историю с обширного лирического монолога, касающегося незавидной участи «сословия станционных зрителей», шевченковский субъект речи, исходя «из собственного опыта», подробно характеризует все «прелести» путешествия по почтовым дорогам России (грязь, скука, дороговизна и т. п.). Безрадостным бытописательным зарисовкам вполне соответствуют и зарисовки пейзажные:

Я посмотрел вокруг. Думал, что и в самом деле где-нибудь увижу хоть маленькую горку, — ничего не бывало: равнина, однообразная равнина, перерезанная черною полосой почтовой дороги, утыканной кой-где раkitником и пестрыми столбами, имеваемыми верстами [9, т. 3, с. 361].

Впрочем, оценочные характеристики повествователя кардинально меняются, как только его повозка оказывается в пределах Малороссии:

Не успеешь переехать границу Орловской губернии, как декорация переменилась: вместо раkitника по сторонам дороги красуются высокие развесистые вербы; в первом селе Черниговской губернии уже беленькие хатки, соломой крытые, с дымалями, а не серые бревенчатые избы; костюм, язык, физиономии — совершенно все другое. И вся эта перемена совершается на пространстве двадцати верст. В продолжение одного часа вы уже чувствуете себя как будто в другой атмосфере; по крайней мере, я себя всегда так чувствовал, сколько раз я ни проезжал по этой дороге [9, т. 3, с. 361].

Акцентированная самим повествователем субъективность точки зрения и ссылка на личные впечатления еще более придает этому тексту жанровые приметы путевых заметок.

По аналогии со «Станционным зрителем», для которого характерна достаточно сложная система точек зрения, основные события «Капитанши»

² Так, в дневниковой записи, датированной 19 июля 1857 г., Шевченко сообщает о замысле поэмы, «каркас» которой он «построил... вроде “Андрея” Пушкина» [9, т. 5, с. 79].

предстают в изложении нескольких речевых инстанций, при этом к шевченковскому тексту вполне применима характеристика, адресованная С. Г. Бочаровым «Повестям Белкина»: «Несовпадение хода событий с тем, как они развертываются, рассказываются» [2, с. 40]. Это несовпадение возникает за счет неоднократной смены стилистически маркированных нарративных субъектов, авторских комментариев и лирических отступлений³, многочисленных пространственных и временных перемещений, а также благодаря использованию в целом характерного для шевченковской художественной прозы композиционного приема «повести в повести», фигурирующего в «Капитанше» в виде достаточно объемного фрагмента под заглавием «Капитанша, или Великодушный солдат» и указывающего на двойственный объект изображения. В результате общий сюжет повести складывается из совокупности дискретных элементов, взаимосвязь которых обнаруживается только на уровне контекстуальных скреп.

Именно здесь-то и обнаруживается наиболее существенная роль пушкинского контекста. Подобно «Станционному зрителю», содержательную основу которого предопределяет притча о блудном сыне, «Капитанша» представляет собой оригинальный литературно-авторский парафраз на тему этого исключительно актуального евангельского сюжета, живо интересовавшего поэта в период пребывания его в ссылке⁴. Шевченко почти без изменений сохраняет персонажный состав пушкинского претекста в его основном ролевом выражении: пожилой благообразный отец, его юная дочь и обольститель-гусар, с которым дочь совершает побег. Примечательно и то, что при внимательном знакомстве с персонажами обнаруживается множество, по всей вероятности, неслучайных совпадений в различных портретных и ситуативных деталях.

В частности, центральный герой повести Яким Туман, один вырастивший свою приемную дочь, на момент знакомства с рассказчиком предстает перед читателем в качестве арендатора придорожной корчмы, в которой останавливаются проезжие господа. Подобно Самсону Вырину, он страстно любит свою дочь и не мыслит своей жизни без нее. Так, на предложение начальника выдать его Варочку замуж Туман отвечает: «Замуж... За кого? Ни за кого! <...> Пропадут! Я здохну, як та стара собака, без неї, ваше високоблагородіє!» [9, т. 3, с. 400], что, по сути, и происходит с Выриным после отъезда Дуни. Кроме того, опасаясь опрометчивого поступка со стороны дочери, Туман выполняет при ней роль *смотрителя*, что акцентируется в тексте на уровне многочисленных лексических

³ Как отмечает современный украинский исследователь, «Шевченко в тексте “Капитанши” удалось удержаться от искушения избыточно развернутого повествования, сосредоточившись лишь на наиболее заслуживающих внимания моментах сюжета, которые сопровождаются удивительно точными, весьма критичными и самокритичными, а иногда и ироничными комментариями, вполне, однако, мотивированными» [3, с. 23].

⁴ Одновременно с работой над «Капитаншей» Шевченко вынашивает замысел цикла рисунков под названием «Притча о блудном сыне», о чем он сообщает в письме Б. Залескому 8 ноября 1856 г.: «Недавно мне пришла мысль представить в лицах евангельскую притчу о блудном сыне, в нравах и обычаях современного русского сословия» [9, т. 5, с. 349].

оговорок: «*смотри за нею хорошенько*», «*доглядать* було никому» [9, т. 3, с. 401, 403] (здесь и далее курсив мой. — Д. Л.) и др.

Очевидные черты сходства содержат и фигуры соблазнительей: образ гвардейского капитана NN строится по очевидной аналогии с образом ротмистра Минского. Так, о капитане сообщается, что он был «лет двадцати пяти, красавец собою, богач и самой благородной, аристократической фамилии, человек образованный, деликатный и самый беспардонный кутила» [9, т. 3, с. 394]. Для достижения своего коварного замысла по соблазнению невинной девушки он не обнаруживает особой изобретательности и действует вполне проверенным способом, эффективность которого была засвидетельствована его предшественником — гусаром Минским: мнимая болезнь, обольстительные речи и увоз из отцовского дома. В образе гвардейского капитана Шевченко сознательно усиливает семантическую коннотацию хищника, которая сопутствует образу Минского лишь косвенно (ср.: Вырин о Минском: «Ведь его высокоблагородие *не волк* и тебя не съест» [7, с. 102]; батальонный командир о капитане: «*Зверь* остается в городе» [9, т. 3, с. 397]).

Однако этим, по сути, и исчерпываются прямые аналогии с пушкинским претекстом и начинается новая, сугубо авторская логика его развития. Так, в отличие от Минского, оказавшегося благородным покровителем и нежным спутником похищенной им Дуни, капитан NN предстает как персонифицированное выражение столь актуальной для Шевченко проблемы *псевдообразованности*, которая является одной из ключевых не только в повести «Капитанша», но и во всей его художественной прозе в целом. Неслучайно в этом смысле рассказчик сообщает о капитане, что

он хорошо говорил по-французски, читал наизусть и даже пел некоторые такие песни Беранжера, что порядочный француз постыдится петь их в холостой пьяной компании, а он, молодец, пел их в муромских гостиных, и нежному полу так нравились эти недвусмысленные песни, что их наизусть выучивали и в тени сирени, под аккомпанемент гитары и соловья, певали их безбожно уныло. Простодушные, они и не подозревали, что они пели. Они думали, что ангелы если разговаривают между собою, то непременно на французском языке и поют такие же песни, как и предмет их нежной страсти [9, т. 3, с. 395].

Это наивную провинциальную галломанию, на волне которой владение иностранным языком воспринималось провинциальными барышнями как признак элитарности и утонченной светскости, капитан с успехом использует для растления этих же барышень, «разыграв с десяток слезных мелодрам» [9, т. 3, с. 395].

Благодаря этому становится понятно, почему целомудренная, но провинциально-наивная и простодушная Варочка оказывается участницей одной из них и действительно становится той *заблудшей овечкой*, которую не уберег ее

смотритель от алчного хищника, в очередной раз актуализировав непреходящий смысл соответствующего евангельского сюжета⁵.

Несмотря на то что Варочка по возрасту, внешности и ситуативному положению вполне соответствует Дуне, ее образ намного сложнее и контекстуально богаче. Не случайным представляется само имя героини⁶, указывающее на ее иноплеменное происхождение: Варочка — внебрачная дочь русского полковника и молодой пленной француженки, умершей при родах и оставившей свою дочь на попечение добродушного Якима Тумана. Кроме того, имя героини прямо отсылает читателя и к образу святой великомученицы Варвары, житие которой долгими осенними вечерами при тусклом свете лампы Варочка «читает в сотый раз» [9, т. 3, с. 401]. Примечательно то, что, отличаясь примерной набожностью и регулярно посещая церковную службу, Варочка была весьма избирательна в своих читательских предпочтениях, о чем нам сообщает повествователь: помимо жития святой Варвары «у них была еще и другая назидательная книга — это житие святых Петра и Февронии, тут, в Муроме, в Благовещенском монастыре, нетленно почивающих; но эту книгу она реже читала, потому, может быть, что Варвара-великомученица ее патронка» [9, т. 3, с. 401]. Развивая эту мысль можно предположить, что Варочку мало привлекает перспектива семейного счастья и слабо воодушевляет идея супружеской верности; мысленно она примеряет на себя судьбу тезоименитой святой, ориентируясь на путь безбрачия во имя служения Господу. Примечательно и то, что данный агиографический текст лично воспринимает не только Варочка, но и Туман, который «всякий раз, когда она прочитывала имя Диоскора» (отца святой Варвары, обречшего свою дочь за неповиновение на мучительные страдания и позорную смерть) «плевал и шептал себе под нос: “Собака!”» [9, т. 3, с. 401]. Нет сомнения в том, что это личностное восприятие сакрального текста впоследствии помогло Туману принять решение в соответствии с канонами евангельской этики и простить падшую дочь, избежав ошибки Самсона Вырина.

Что касается Варочки, то роль Варвары-великомученицы оказалась ей явно не под силу. Слишком уж много земной, телесной красоты сосредоточено в ее существе. Вот, в частности, какие визуальные ассоциации рождаются при виде Варочки у немолодого уже батальонного командира, выступающего в роли основного рассказчика во вставной новелле «Капитанша, или Великодушный солдат»:

Прилично было бы нарисовать красавицу Варочку наподобие Сивиллы Куманской Кипренского или просто юную красавицу, при свече читающую книгу, во вкусе фламандского мастера Рембрандта. <...> Как хорошо было бы, если бы я был живописцем: я бы на полотне передал прелести Варочки отдаленному потомству, подобно тому, как Рафаэль обессмертил свою Форнарину или как Гвидо Рени — целомудренную Беатриче Ченчи [9, т. 3, с. 401–402].

⁵ См. притчу о заблудшей овце (Мф. 18: 12–14; Лк. 15: 3–7).

⁶ Производное от «Варвара» — греч. *βαρβαρος* — иноземец.

Следует заметить, что все упомянутые здесь творения мировой живописи объединяет общее стремление авторов в женских образах представить единство духовной и телесной красоты, выражающее совершенство творения и полноту земного бытия.

Любопытно и то, что чувственная притягательность Варочки, которую в полной мере испытывает рассказчик, не только не снижается в условиях аскетического церковного пространства, но и даже как будто обостряется, чем приводит его в смущение:

Странная и непонятная вещь! Отчего, например, дома я каждый день любовался красотою Варочки, и ни разу не бросались мне в глаза такие милые и, можно сказать, пластические подробности, как в церкви; например: на белом, изящно округленном затылке прозрачно выющиеся кудри, — я вам скажу, это такая сатанинская прелесть, против которой не в силах человек устоять! [9, т. 3, с. 399–400].

Эту красоту помимо рассказчика замечают и другие персонажи, причем ее восприятие вызывает различные эмоционально-поведенческие реакции: восторженное художническое благоговение (рассказчик), сладострастное вождение (капитан), бескорыстное служение (Туман).

Эта притягательная красота, унаследованная от легкомысленной француженки-матери, родившей свою дочь, как уже отмечалось, во грехе, от полкового командира, сохраняется в Варочке по прошествии многих лет и удивительным образом сообщается ее дочери Елене, также рожденной во грехе от гвардейского капитана, человека этически извращенных принципов. Нетрудно заметить, что в обоих случаях циничного, потребительского отношения к олицетворенной красоте речь идет о представителях армейской аристократии, которая, в оценке Шевченко, являет собой продукт разрушительной и бездушной цивилизации.

Этому «хищному», по определению Ап. Григорьева, типу сладострастного эгоиста-потребителя в повести противостоит «жертвенный» тип героя-защитника, осознающего хрупкость, уязвимость красоты в условиях деформированных ценностей цивилизованного мира и готового бескорыстно и последовательно оберегать ее от всех возможных угроз. Его высшим выражением является Яким Туман —

...тот душевно близкий Шевченко природный тип украинского селянина, которого не могли испортить никакие обстоятельства жизни, даже бессмысленность солдатчины; который скрывает доброту души, разум и достоинство за своею невозмутимой флегматичностью и «неученым глазом» видит порой то, что невдомек «грамотным» [4, с. 462].

Но не менее близок автору и другой вариант этого типа, выраженный в образах Виктора Александровича и его отца. Несмотря на то, что и тот и другой персонажи также имеют опыт воинской службы, их жизненные интересы нацелены исключительно на сферу созидательной деятельности: отец — мечтает стать живописцем, сын — заботливый помещик и земледелец. Оба они способны не

только встать на защиту красоты, но и испытывать глубокие эстетические переживания от самой возможности ее созерцания. Продуктивность такой жизненной позиции для самого Т. Г. Шевченко, человека в полной мере обладающего этой способностью, была очевидна.

Таким образом, художественно интерпретируя евангельский сюжет о блудном сыне и оригинально обыгрывая его пушкинский вариант, в повести «Капитанша» Шевченко предлагает свою авторскую версию его «прочтения». Красота и искусство как одна из форм ее воплощения не вписываются в систему этических стандартов современного цивилизованного общества, но могут оказаться на службе его утилитарных потребностей. Утрачивая свой высший сакральный смысл, красота перестает быть целью и становится средством достижения профанных, низменных стремлений, а ее носители вступают на путь заблуждений. Поэтому семантика названия повести «Капитанша» указывает именно на ущербность, вторичность, зависимость персонажного субъекта, воплощающего саму идею красоты, от внешней системы социальных условий. Решение данной проблемы видится писателю в обретении «культурного героя», способного принять поруганную красоту в ее первозданной сущности и вернуть ей утраченный сакральный статус, а идиллический финал повести является наглядной формой выражения особого этического императива Т. Г. Шевченко.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Собр. соч. Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х — 1970-х гг. М., 2002.
2. *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М., 1985.
3. *Вільна Я.* Моральний імператив творчості Тараса Шевченка (на матеріалі повісті «Капитанша») // Шевченкознавчі студії : збірник наукових праць. Вип. 17. Київ, 2014.
4. *Дзюба І. М.* Тарас Шевченко. Життя і творчість. Київ, 2008.
5. *Кирилюк Е. П.* Тарас Шевченко : критико-биографический очерк / пер. с укр. Е. Кирилюка. М., 1988.
6. *Кирилюк З.* Проблеми і перспективи подальшого вивчення прози Т. Шевченка // Шевченкознавчі студії : збірник наукових праць. Вип. 14. Київ, 2011.
7. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 17 т. Т. 8. Кн. 1 : Романы и повести. Путешествия. М., 1995.
8. Шевченківський словник : у 2 т. / отв. ред. Е. П. Кирилюк. Т. 1. Київ, 1976 [Електронний ресурс]. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/slovn16.htm>
9. *Шевченко Т. Г.* Собр. соч. : в 5 т. / под ред. Д. Дейча, М. Рильского, Н. Ушакова. М., 1955–1956.
10. *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: Повести Белкина. СПб., 1996.